

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost  
Katedra za filmologiju

STILISTIČKE I ŽANROVSKE ODREDNICE RANOG FILM  
NOIRA

DIPLOMSKI RAD

STUDENTICA: Iva Ralica  
MENTOR: dr.sc. Nikica Gilić

Zagreb, srpanj 2018.

# **SADRŽAJ**

SAŽETAK

KLJUČNE RIJEČI

UVOD

## **1. POVIJEST FILM NOIRA**

1.1. Naziv *film noir*

1.2. Žanrovska i stilistička klasifikacija

1.2.1. Žanrovska klasifikacija

1.2.2. Stilistička klasifikacija

1.2.3. Povezanost žanra i stila film noira

1.3. Kulturni utjecaj

1.3.1. Literarni prethodnici

1.3.2. Utjecaj europskoga filma

1.3.2..1. Njemački ekspresionizam

1.3.2..2. Talijanski neorealizam

1.3.2..3. Francuski poetski realizam

1.3.2..4. Gangsterski i detektivski film

## **2. RANI FILMOVI NOIR STILA**

2.1. Pred-noir

2.2. Početak film noira

## **3. NARACIJA U RANOME FILM NOIRU**

## **4. TIPIZACIJA JUNAKA**

4.1. Tip detektiva

4.2. Tip žrtve

4.3. Tip fatalne žene

4.4. Tip psihopatske ličnosti

## **5. VIZUALNI STIL**

## **6. AMBIJENT FILM NOIRA**

## **7. MJESTO RADNJE**

7.1. Grad

7.2. Ruralna područja

## 8. ANALIZA I INTERPRETACIJA

8.1. *Malteški sokol*

8.2. *Okamenjena šuma*

8.3. *Pismo*

8.4. *Unajmljeni ubojica*

## 9. ZAKLJUČAK

## LITERATURA

## SAŽETAK

Film noir iz povijesti filma izdvaja se kao posebna kategorija koju žanrovski nije lako klasificirati. Njegov je stil specifičan, a sastoji se od vizualne, narativne i ambijentalne komponente. Osim toga, njegova je povijesna pozadina složena, a uključuje različite literarne prethodnike i europske filmske pravce. Rana se ostvarenja film noira razlikuju od klasičnog perioda, ali se već u njima najavljuju osnovne značajke, kao što su tipični junaci, mjesto i tijek radnje. Posuđujući elemente iz nekoliko žanrova, u svojim počecima teško se razlikuje od primjerice gangsterskih filmova, ali već kroz nekoliko ostvarenja poprima svoj konačan oblik. U varijacijama se provlači kroz filmska djela između tridesetih i četrdesetih godina, što je vidljivo na primjeru filmova poput *Malteški sokol*, *Okamenjena šuma*, *Pismo* i *Unajmljeni ubojica*, pred-noir i ranim noir ostvarenjima.

## KLJUČNE RIJEČI

- film noir, rani film noir, stil i žanr film noira, *Malteški sokol*, *Okamenjena šuma*, *Pismo*, *Unajmljeni ubojica*

## UVOD

Film noir smatra se jednim od najznačajnijih umjetničkih fenomena u povijesti američke kinematografije<sup>1</sup>. Noir se kao stil počeo razvijati još kasnih dvadesetih godina prošloga stoljeća, a svoje je prva prava ostvarenja dosegao oko 1940. godine. Sve do 1958. trajalo je njegovo klasično razdoblje tijekom kojeg se razvilo između 250 i 700 filmova, ovisno o različitim autorima. Nekoliko filmskih redatelja, literarnih i filmskih pravaca i povijesnih okolnosti najviše je utjecalo na njegov razvoj, međutim žanrovska klasifikacija film noira još je uvijek nejasna. Tome pridonosi i njegova sličnost s nekoliko žanrova, poput gangsterskog filma i trilera te raznih podžanrova, kao što su detektivski, zatvorski, film pljačke, boksачki ili film o novinarskoj istrazi. Osim toga neke ključne elemente razvija i pod utjecajem gotskih melodrama tadašnjeg vremena. Noir se ipak ističe kroz nekoliko ključnih motiva i tipova, kao što su istražitelji, žrtve i fatalne žene, sve to u atmosferi dekadencije. *(Noir) filmovi ocrtavaju, uz znatan udio društvenog i etičkog relativizma, mračan i brutalan kriminalni polusvijet američkih gradova i periferije s ciničnim protagonistima*<sup>2</sup>. Osim filmova i knjiga, filmski su leksikoni i odabrane internetske stranice najvažniji izvori na koje će se rad referirati. Posvetit će se otkrivanju osnovnih značajki ranoga film noira, povijesti njegova naziva, žanrovskoj i stilističkoj klasifikaciji, ali i utjecajima pod kojima se razvio. Uz isticanje njegovih osnovnih elemenata, narativnog i vizualnog stila, karakterističnih tipova i opću atmosferu koja njime vlada tijekom početnog razdoblja, između 1930. i 1940. godine, rad ću zaključiti analizom četiriju film noira. Interpretirat će se dvije verzije filma *Malteški sokol*, iz 1931. odnosno pred-noir razdoblja, i iz 1941. godine, odnosno početka klasičnoga razdoblja. Pokazat će se koje motive donosi film *Okamenjena šuma* iz 1936., a koje *Pismo* iz 1941. Konačno, jedan od tipičnih predstavnika noira i njegov rani uradak, film *Unajmljeni ubojica*, motivima i radnjom zaokružio je sve rane motive, vizuale i radnju postavši film noir u punome smislu te riječi i zajedno s *Malteškim sokolom* najavio dolazak klasičnoga razdoblja jedinstvenoga noir stila.

---

<sup>1</sup> Palmer (1994): Preface

<sup>2</sup> definicija preuzeta iz *Filmskoga leksikona* na <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=472>

# 1. POVIJEST FILM NOIRA

## 1.1. Naziv *film noir*

Film noir danas je prepoznatljiv kao američka tradicija, no istodobno je zadržao svoje francusko ime. Jedan od razloga je i taj što su filmovi distribuirani prvenstveno u Francusku, koja je nakon rata bila najznačajnija kinematografija u Europi, a tamošnj su ih kritičari uspoređivali s američkim krimi-romanima tog doba prevedenima na francuski jezik<sup>3</sup>. Pojam *film noir* prvi je upotrijebio francusko-talijanski kritičar i pisac Nino Frank 1946. godine opisujući filmove kao što su *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*) iz 1941. i *Laura, Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*) i *Žena u izlogu* (*The Woman in the Window*) iz 1944. godine<sup>4</sup>. Pojam *noir* iskoristio je za opis toga novog tipa kriminalističkog filma koji je nastao u Hollywoodu<sup>5</sup>. Ipak, Frank ovaj naziv nije izmislio, jer poznato je da ga je prije njega koristio i Lloyd Shearer 1945.<sup>6</sup> u SAD-u i to u New York Timesu<sup>7</sup>. Unatoč tome, zasluge su pripisane Franku i Chartieru. Naime, Nino Frank<sup>8</sup> je ovaj pojam upotrijebio 1946. u članku *Un Nouveau genre policier: L'aventure criminelle* objavljen u časopisu *L'Ecran Française*<sup>9</sup> i Jean Pierre Chartier napisavši članak *Les Américains aussi font des film noir* u časopisu *Revue du Cinema*<sup>10</sup>. Nakon toga pojam je zaživio tek kasnije, šezdesetih, i to u filmskoj kritici.

## 1.2. Žanrovska i stilistička klasifikacija

Unatoč desetljećima koja su prošla od prvih noir filmova preko prve upotrebe konkretnog pojma pa sve do danas, kad je razdoblje u kojem su se noirovi najviše snimali već odavno dio povijesti, žanr film noira još uvijek je nejasno definiran. Njegova se žanrovska klasifikacija počela odgonetavati tek sedamdesetih, kad je izašla knjiga *Notes on Film Noir* Paula Schradera koji je, pozivajući se na esej Raymonda Durnata, objavljen dvije godine

---

<sup>3</sup> prema Nedeljković, 2006

<sup>4</sup> prema Palmer, 1994: 8

<sup>5</sup> prema Palmer, 1994

<sup>6</sup> Nedeljković, 2006: 10

<sup>7</sup> prema Nedeljković, 2006: 10

<sup>8</sup> Nedeljković, 2006: 10

<sup>9</sup> Palmer, 1994: 189

<sup>10</sup> Palmer, 1994: 189

ranije, objasnio da film noir uopće nije žanr. *Za razliku od vesterna ili gangsterskog filma, on nije toliko definisan konvencijama prostora i sukoba koliko nekim suptilnijim kvalitetama, kao što su atmosfera i raspoloženje*<sup>11</sup>, piše Schrader objašnjavajući Durnatov zaključak.<sup>12</sup> On, osim opće atmosfere u filmu ističe najvažnije komponente svakog noira, a to su *slikovitost, voice-over pripovijedanje i česti flashbackovi u narativnoj strukturi*<sup>13</sup> kao stilističko određenje. Prisutno je to i u ranom razdoblju noir filmova, ali se nastavilo i posebno populariziralo tijekom njegovoga klasičnog perioda. Voice-over, odnosno komentiranje, najčešće protagonista filma, koji djeluje poput sveznajućeg pripovjedača u književnosti, usmjeravajući radnju, pokazao se kao moguć, ali ne i neizostavan dio film noira. Koliko je film noir složen filmski fenomen doprinosi i činjenica da se autori ne mogu usuglasiti oko njegove klasifikacije pa se i danas raspravlja o njegovom žanru, stilu i temama.

### 1.2.1 Žanrovska klasifikacija

Za neke je autore film noir poseban žanr, prema drugima on je filmski stil, dok treći vjeruju kako je riječ o njihovom spoju, žanru-stilu. Tako se, prema Schraderu, film noir između 1941. i 1953. razvio u tri grupacije koja se temelji na povijesti. To za njega ujedno znači da *Lice s ožiljkom (Scarface)* Howarda Hawksa iz 1932., o životu Ala Caponea, uopće nije noir, nego jasan primjer gangsterskoga filma. Alain Silver, filmski povijesničar i kritičar, takvu je klasifikaciju odbio jer je smatrao da prvo treba odrediti motive koji se u noiru ponavljaju. Zato za njega *Malteški sokol (The Maltese Falcon)* iz 1941., kojim prema mnogima počinje klasično razdoblje noira, nije inovacija, nego početak njegovoga parodiranja samoga sebe. Razlog su ponovljeni elementi pomoću kojih su redatelji film noira postali svjesni toga novog pravca<sup>14</sup>, a neslaganja su krenula i zbog velike sličnosti s američkim kriminalističkim filmom iz čijih se okvira film noir prvenstveno i počeo razvijati. Tematski se u njemu mogu prepoznati i već spomenuti kriminalistički i detektivski film, ali i psihološki triler, no zbog različitih umjetničkih tradicija koje slijedi, književnih i filmskih, on je ipak više od žanra. *Žanr je, kao kategorija, određen konvencijama narativne strukture, karakterizacijom, temama i vizuelnim dizajnom, a sve to noir nudi u izobilju*<sup>15</sup>, piše

---

<sup>11</sup> Schrader, Paul: *Notes on Film Noir* u Nedeljković, 2006: 10

<sup>12</sup> prema Nedeljković, 2006

<sup>13</sup> Nedeljković, 2006: 11.

<sup>14</sup> prema Nedeljković, 2006: 12

<sup>15</sup> Nedeljković, 2006: 13

Nedeljković. Zadovoljavajući tako osnovne zahtjeve žanrovskih ostvarenja, noir se iz žanrovskog kanona ipak izdvaja po svojim specifičnostima.

### 1.2.2. Stilistička klasifikacija

Film noiru se pristupa kao posebnome filmskom fenomenu koje ima nekoliko glavnih elemenata. *There is this incoherent brutality, something which resembles a dream, and such an atmosphere, moreover, is common to the majority of film noirs*<sup>16</sup>, vjerovali su Borde i Chaumeton, autori analize *Panorama du film noir americain* iz 1955. godine. Na film noir kao izdvojenu kategoriju utjecala je i slika američkog društva u razdoblju 30-ih i 40-ih godina, odnosno atmosfera prije, tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata. To je već samo po sebi specifično i neponovljivo razdoblje pa su tako paranoja, strah, nepovjerenje i sukobi, unutar društva ili pak među pojedincima, prisutne i u srži film noira. On može obuhvaćati kriminalne aktivnosti ili pak preuzeti melodramske elemente, ali najviše se ističe mračnom atmosferom dekadencije prema kojoj je prvenstveno dobio ime. *For Borde and Chaumeton, the American film noir is a series, a "group of national films sharing certain features in common (style, atmosphere, subject...) which are strong enough to mark them unequivocally and give them (...) an unmistakable character"*.<sup>17</sup> Zato je stil noira, više nego njegov žanr, jača i jasnija kategorija. *Povezan dominantnim tonom i senzibilitetom, kanon noir filma čini prepoznatljiv stil filmskog stvaralaštva, ali ispunjava i sve zahteve žanra, pošto se odvija u okviru jasnih narativnih i vizuelnih konvencija*<sup>18</sup>, zaključuje Nedeljković.

### 1.2.3. Povezanost žanra i stila film noira

Stil film noira prepoznatljiv je, ali na njega utječe već nekoliko spomenutih žanrova. Likovi i teme variraju pa se tako nekolicina noir filmova i dalje može žanrovski odrediti kao western-noir ili pak SF-noir. Noir atmosfera ispunjava i neke zatvorske filmove jer se u njima tamna strana života odvija svakodnevno. U zatvorenom i klaustrofobičnom prostoru zatvorenici su suočeni s vlastitim mislima i djelima, dok se istovremeno bore za život i brane od drugih zatvorenika ili pak čuvara. I u boksačkim filmovima može prevladati noir, jer

---

<sup>16</sup> Borde, Raymond i Chaumeton, Etienne: *Panorama du film noir americain* u Palmer, 1994: 19

<sup>17</sup> Palmer, 1994: 17

<sup>18</sup> Nedeljković, 2006: 13



glavni junaci postaju žrtve vlastitog uspjeha ili pak padaju pod svojim menadžerima koji ih žele iskoristiti. Ipak, noir je najviše prisutan u filmovima koji se bave životima običnih ljudi koji se nađu usred potrage zbog jednog krivog i slučajnog susreta ili događaja. Ponavljanje narativnih komponenti i vizuala s druge ga pak strane čini posebnim ostvarenjem. Dakle, noir je više od žanra i više od stila, jer njegove odrednice nisu na istoj razini kao, primjerice, vestern. *Noir je filmski izraz, posebna vrsta formalne konstrukcije koju uglavnom prepoznajemo, po riječima Remona Durnjaa, po motivima i štimungu*<sup>19</sup>. U film noiru posebno se ističe njegova estetika koja se ne može podvući pod samo jedan žanr. Ujedno je to i podsjetnik da je on nastao kao otpor tadašnjih redatelja žanrovskim filmovima pa bi ironično bilo zaključiti da su se zapravo upustili u formiranje novoga žanra. Uz navedene probleme, novi nastaju kad se pokušava odrediti granica između ostvarenja film noira, odnosno njegovih razdoblja, jer se i u njima stil ponešto razlikuje. Ipak, Nedeljković ih dijeli na nekoliko povijesnih etapa, a riječ je o pred-noir filmu, do 1941., klasičnom razdoblju s prvim pravim noir ostvarenjima koje je trajalo od oko 1941. do 1958. te post-noir vremenu koje traje do danas, a dijeli se retro-noir i neo-noir<sup>20</sup>. Osim toga, svi su oni međusobno nezavisni, jer se svaki puta, uz ponavljanje detalja, dodavalo nešto novo, što je ujedno činilo novi filmski oblik film noira, jedinstvenoga filmskog stila koji se teško može svrstati i pod vlastiti žanr.

### 1.3. Kulturni utjecaj

Nedeljković, prema Schraderu, izdvaja nekoliko preteča film noira<sup>21</sup> koji dalje određuju njegov stil i zbog kojih se javljaju rasprave o žanru. Tu se najviše ističu raniji europski umjetnički pravci kao što su njemački ekspresionizam, francuski poetski realizam, ali i talijanski neorealizam. U njih je umiješana i američka tradicija detektivskih priča, odnosno tvrdokorne šund literature i neizostavnih kriminalističkih i gangsterskih filmova<sup>22</sup>. Osim toga, na razvoj film noira utjecala je i poslijeratna situacija, prije svega atmosfera razočaranja, što to je ujedno postalo i jedan od njegovih prepoznatljivih motiva. Na tematiku filmova nerijetko se nadovezala i društvena stvarnost, preuzeta iz novinskih natpisa i policijskih istraga pa se tako u nekolicini pokušavaju otkriti državni špijuni i organizirani kriminal.

---

<sup>19</sup> Nedeljković, 2006: 14

<sup>20</sup> prema Nedeljković, 2006: 13, 15 i 16

<sup>21</sup> prema Nedeljković, 2006: 11

<sup>22</sup> prema Nedeljković, 2006: 23

### 1.3.1. Literarni prethodnici

Termin film noir, porijeklom iz francuskog jezika, kritičari su počeli upotrebljavati zbog sličnosti s američkim kriminalističkim i detektivskim romanima<sup>23</sup> koja se ubrzo iz literarnih predložaka preselila na ekrane. Odnosilo se to na romane i novele nekoliko autora, a ideju je potaknuo prvi privatni detektiv u glavnoj ulozi jedne kratke priče. Bilo je to u svibnju 1923. u noveli *Terry s tri revolvera (Three Gun Terry)* čiji je pisac Carroll John Daly. U otprilike isto vrijeme Samuel Dashiell Hammet napisao je svoju kratku priču, *Arson Plus*, o operativcu detektivske agencije koji se nastavio pojavljivati u njegovih sljedećih 40-ak priča objavljenih u časopisu *Crna maska*. One su se pak kasnije razvijale u složenije novele, a upravo su neke od njih postale prvi predlošci za film noirove, odnosno tada još detektivske filmove. Jedna od njih je *Mršavko (The Thin Man)*, a sljedeća, poznatija, je *Malteški sokol (The Maltese Falcon)* koja je 1931. pretvorena u istoimeni film, a kasnije je, 1936., nastao i remake, *Sotona upoznaje damu (Satan met a Lady)*, u žanru detektivskog filma. Tek treća ekranizacija istog predloška, pod prvotnim nazivom *Malteški sokol*, slavi uspjeh. Nakon toga slijedi novi film rađen prema Hammettovom predlošku pod nazivom *Stakleni ključ (The Glass Key)*. Hammett je tako slavljen kao jedan od najznačajnijih autora za razvoj film noira. *Njegov uticaj je bio presudan za taj stil pisanja i kreiranje ciničnog antiheroja, posrnulog detektiva koji će postati brend noara u decenijama koje slede*<sup>24</sup>. On je ujedno i začetnik britkog stila kojim se detektivi služe u ekranizacijama. *Hammett developed a tough, terse, understated vernacular idiom that kept close to the rhythms of ordinary speech and is often directly narrated by the main male protagonist*<sup>25</sup>, piše Spicer.

Osim Hammetta velik su utjecaj imali i drugi pisci među kojima Raymond Chandler, prema čijim su pričama snimljeni poznati filmovi klasičnog noira, *Duboki san (The Big Sleep)*, *Zbogom ljepotice (Murder, My Sweet)* i *Dama u jezeru (Lady in the Lake)*, i James M. Kane, jedan od najvažnijih autora krimića čije su novele inspirirale neke od najpoznatijih film noirova, poput *Dvostruke obmane (Double Indemnity)*, *Poštar uvijek zvoni dvaput (The Postman Always Rings Twice)*, *Mildred Pierce* i mnogih drugih. Pionir noir literature bio je pak Cornell Woolrich prema čijoj je priči Hitchcock snimio remek-djelo noira, *Prozor u dvorište (Rear Window)*, i čijih je čak jedanaest priča ekranizirano u klasičnom razdoblju

---

<sup>23</sup> prema Nedeljković, 2006: 17

<sup>24</sup> Nedeljković, 2006: 20

<sup>25</sup> Spicer, 2002: 6

noira, a Mickey Spillane tvorac je lika detektiva Mikea Hammera koji je više od 50 godina bio prisutan u gotovo svim noir pravcima.

### 1.3.2. Utjecaj europskoga filma

Na film noir utjecali su različiti filmski pravci među kojima se prvenstveno ističu njemački ekspresionizam, talijanski neorealizam, francuski poetski realizam i gangsterski film<sup>26</sup>.

#### 1.3.2.1. Njemački ekspresionizam

Tijekom tridesetih godina prošloga stoljeća nekoliko je redatelja iz Njemačke svoje filmove nastavilo snimati na novome kontinentu, a time su započeli novu filmsku eru u kojoj su ostavili tragove ekspresionizma. Vidljivo je to u elementima ranoga film noira kao što su mjesto i dinamika radnje smještene u urbane lokacije, subjektivnost i naglašenost osjećaja straha i panike. Atmosfera film noira svoje početke nalazi upravo u ekspresionističkim tekovinama i filmovima Fritza Langa, Roberta Siodmaka, Otta Premingera, Billyija Wildera i Edgara Ulmera, ali čak i u prvome ekspresionističkom filmu, *Kabinetu doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr Caligari*) Roberta Wienea iz 1920. godine<sup>27</sup>. Čvrsti pravac nastavljen je djelima Fritza Langa pa se kao utjecajan film za noir stil izdvaja njegov zvučni prvijenac iz 1931., *M*, psihološki film s elementima ekspresionizma, podvojenih likova i sjenovitih vizuala. *Lang je zapravo rodonačelnik američkoga film noira; ovaj njegov film uvod je u ugođaje, psihoze i sadržaje te struje, kojoj je sam Lang mnogo pridonio*<sup>28</sup>, piše Peterlić. Osim kriminalističkom temom, zločincem i tajanstvenim ubojicom koji se rađa u srcu bešćutnog velegrada, *M* je tmurnom atmosferom i klaustrofobičnim prostorima ispunjenima sjenama pridonio razvoju noir fenomena. *Lang was one of the transmission mechanisms by which German Expressionist sensibilities influenced American film noir*<sup>29</sup>. Jedan od naslijeđa ekspresionizma je i pripovijedanje u prvom licu koje donosi i subjektivne stavove unutar noir

---

<sup>26</sup> prema Nedeljković, 2006: 23

<sup>27</sup> Brlek, Tomislav: *Kabinet doktora Caligarija* u *Filmski leksikon*, 2008. na <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=756>

<sup>28</sup> Peterlić, 2002: 27

<sup>29</sup> Brockmann, 2010: 84

filma. Ipak, za razliku od ekspresionističkih naratora, narator film noara je hladnokrvan i pokušava biti objektivan.

### 1.3.2..2. Talijanski neorealizam

Neorealizam talijanskog filma poput ostvarenja Roberta Rossellinija, Vittorija De Sice, Luchina Viscontija i drugih redatelja poznat je zbog dokumentarističkog pristupa scenama koje nisu snimane u studiju, već na stvarnim lokacijama. Osim toga, glavni su likovi uglavnom obični ljudi iz susjedstva. U ranome film noiru vidljiva je tako i veza s europskim naturalizmom, ali i neorealizmom, odnosno neorealističkim autorima, iako je film noir stiliziran drugačije od neorealističkih ostvarenja. Jedan od primjera veze ovih pravaca je film iz 1946., snimljen prema istoimenoj krimi priči *Poštar uvijek zvoni dvaput* i njegova verzija iz 1943. pod nazivom *Opsesija (Obsessione)* koju je snimio Luchino Visconti u Italiji nakon povratka iz Amerike, a pod utjecajem već razvijenog film noira. *There are obviously deep connections between European naturalism/realism and the hard boiled tradition,*<sup>30</sup> piše Palmer, izdvojivši šund prozu koja je jednako utjecala na redatelje talijanskog neorealizma i film noira. *Emigre directors, writers, and technicians, however, did not simply transplant European themes and styles into the Hollywood productions (...), those themes and styles reinforced a preexisting popular fascination manifested (...) in a thriving domestic literary tradition.*<sup>31</sup> Osim toga, talijanski je neorealizam nastao kao odgovor na kaos društvenih i ekonomskih prilika u Drugome svjetskom ratu. Talijanski su redatelji toga doba, koji su svoje mjesto pronašli i u američkome filmu, takvu atmosferu mogli uklopiti i u donekle sličnu tendenciju film noira, povezujući dva pravca ne samo temeljem dekadentnog ugođaja, već i temama, fokusom na likovima građanima i svijetom kriminala.

### 1.3.2..3. Francuski poetski realizam

Dok je stilizacija s jedne strane oprečna neorealizmu, s druge je bliska francuskome poetskom realizmu. Predstavnici koji su svojim radom najviše utjecali na razvoj film noira su redatelji Jean Vigo, Marcel Carné i nezaobilazan Jean Renoir. On se svojom režijom noiru najviše približio u filmovima *Velika iluzija (La Grande Illusion)* iz 1937. i *Čovjek zvijer (La Bête humaine)* iz 1938. godine. Ipak, njegov stil nije u potpunosti moguće izjednačiti sa

---

<sup>30</sup> Palmer, 1994: 42

<sup>31</sup> Palmer, 1994: 42

stilom film noira jer u snimanju koristi neprekidan pokret kamere i duge kadrove koji nisu tipični za noir. Međutim, njegov utjecaj nije izravan. *Nesumnjivo je (...) da je Renoar bitno uticao na noir, doduše posredno, preko nemačkog emigranta Frica Langa.*<sup>32</sup> Lang je tako, nastavlja Nedeljković, preuzeo dva Renoirova scenarija, *La Chienne* i *La Bete Humaine*, kako bi snimio danas kultne predstavnike film noira, *Scarlet Street* i *Human Desire*<sup>33</sup>.

#### 1.3.2..4. Gangsterski i detektivski film

Posljednja, iako možda najuočljivija, tradicija koju slijedi film noir je ona gangsterskog i detektivskog filma. Nakon radova D.W.Griffitha tijekom drugog desetljeća dvadesetog stoljeća i Josepha Von Sternberga koji je noir stil još više naglasio 1927. u nijemome filmu *Podzemlje (Underworld)*, prvi filmovi koji su formirali sliku kriminalaca u društvu bili su s početka tridesetih godina, *Mali Cezar (Little Caesar)*, *Državni neprijatelj (The Public Enemy)* i *Lice s ožiljkom (Scarface)*<sup>34</sup>. Kako piše Spicer: *(They) all contributed to the development of a subversive image of the gangster as the modern entrepreneur*<sup>35</sup>. Osim toga, detektivski film ponovo stvara vezu s njemačkim ekspresionizmom i Weimarskom republikom ukinutom 1933. godine. *Weimar classics like Murnau's Nosferatu or Lang's Metropolis continue to have an impact on world cinema today, and Weimar Expressionism and the Weimar detective film ultimately mutated in the United States into film noir in the 1940s and 1950s*<sup>36</sup>, piše Brockmann. Od mafijaških je (anti)junaka je preuzeta atmosfera tragičnih priča, no one se od ovakvih kriminalističkih tema i dalje razlikuju u nekim odlikama. U film noiru junak je više usmjeren na osobnu situaciju pa se gledatelj s njim može lako poistovjetiti. Osim toga, junak kao narator zvuči distancirano, prihvaćajući vlastitu sudbinu i analizirajući vlastiti život pred gledateljima. Zato su oko njega prisutni i paranoja i sumnja, a postupci ovih junaka usmjereni su njihovim vlastitim osjećajima za pravdu pomiješanim sa sarkastičnim pristupom čiji je jedan od začetnika i Hammett. Takav je i junak filma *Malteški sokol (The Maltese Falcon)* iz 1931., jedan od ranih predstavnika film noira, ali posebice njegov remake iz 1941. kojim, prema mnogim autorima, počinje klasično razdoblje noira.

---

<sup>32</sup> Nedeljković, 2006: 26

<sup>33</sup> prema Nedeljković, 2006: 26

<sup>34</sup> prema Spicer, 2002: 9

<sup>35</sup> Spicer, 2002: 9

<sup>36</sup> Brockmann, 2010: 43

## 2. RANI FILMOVI NOIR STILA

### 2.1. Pred-noir

Neki od prvih filmova koji su počeli razvijati noir stil nalaze se na granici između gangsterskih filmova i noir filma, pa je tako *Državni neprijatelj (Public Enemy)* iz 1931. klasični odnosno prototipski gangsterski film, dok *Lice s ožiljkom (Scarface)* iz 1932. neki autori, kao što je Schrader, smatraju gangsterskim, a drugi svrstavaju među preteče noira<sup>37</sup>. Međutim, noir stil svoje početke ima još i ranije pa se kao prvi značajniji<sup>38</sup> film koji ga je počeo razvijati ističe već spomenuti Sternbergov, prvenstveno gangsterski nijemi film<sup>39</sup>, *Svijet podzemlja (Underworld)*, iz 1927. godine. Kriminalistički žanr koji je on ujedno započeo produbljen je noir atmosferom, a neki od razloga su opća tema dekadencije, spoj gangstera i bivšeg odvjetnika, fatalne žene i moralne dvojbe. Sljedeći film<sup>40</sup> koji pripada ranom razvoju noira je *Reket (The Racket)* iz 1928., koji je 1951. prerađen pod istim imenom. I u njemu se radnja vrti oko mafije i tek par nepotkupljivih pripadnika policije. U središte priče ulazi i zgodna pjevačica noćnog kluba koja svjedoči protiv mafijaškog šefa, a time postaje i njihova meta. Još jedan rani kriminalistički noir film iz iste godine je Sternbergova *Munja (Thunderbolt)* u kojem zatvorenik želi ubiti čovjeka iz susjedne ćelije jer se taj zaljubio u njegovu djevojku. Ono što ove filmove izdvaja iz čistog žanra kriminalističkog ili gangsterskog filma je prisustvo fatalne žene i dekadentne atmosfere koji su jedni od osnovnih elemenata noira. Nakon njih se povijest noir filma nastavlja uz nekolicinu filmova uglavnom gangsterskog predznaka poput filmova iz *Tajna šestorka (The Secret Six)* i *Gradske ulice (City Streets)* iz 1931. i *Zvijer grada (The Beast of the City)*, *Ja sam bjegunac iz Chain bande (I Am a Fugitive from a Chain Gang)* i *Dvije sekunde (Two Seconds)* iz 1932. godine<sup>41</sup>. Ipak, prvi film ovoga ranog razdoblja koji svojim elementima najviše podsjeća na film koji se može nazvati noirom je *Malteški sokol* iz 1931. godine. On je snimljen prema istoimenoj knjizi Dashiella Hammetta, a već 1936. dobio je svoj (ne baš uspješan) remake pod nazivom *Satan met a Lady*. Tek je njegova treća adaptacija iz 1941., pod prvotnim imenom *Malteški sokol*, doživjela pravi uspjeh. Upravo je to ostvarenje koje francuska knjiga *Panorama du Film Noir*

---

<sup>37</sup> prema Nedeljković, 2006: 12

<sup>38</sup> prema Nedeljković, 2006: 194

<sup>39</sup> prema Spicer, 2002: 9

<sup>40</sup> prema Nedeljković, 2006: 194

<sup>41</sup> prema Nedeljković, 2006: 194

*Americain*, ali i mnogi kritičari, navode kao prvi film noir, ali i više od toga, jednim od najvećih filmova svih vremena. Nakon njegove prvotne verzije, na listi filmova koji prethode noiru nalaze se još i *Krvavi novac (Blood Money)* iz 1933. te *Ponoć (Midnight)* i *Zločin bez strasti (Crime Without Passion)* iz 1934. godine. Ova su ostvarenja još uvijek pod snažnim utjecajem kriminalističkih drama, no naziru se elementi noira. Tako u filmu *Zločin bez strasti* glavni junak, uspješan odvjetnik, vjeruje da je slučajno ubio svoju ljubavnicu s kojom je odlučio prekinuti jer ga je natjerala fatalna zaljubljenost u drugu ženu. Ona je, kasnije se ispostavi, ipak ostala živa, a antijunak završava kao optuženi jer je u naletu bijesa ubio svog protivnika. Ovakva zamršena radnja, laži, prevare, fatalne ljubavi, flashbackovi i dekadentna atmosfera samo su neki od stalnih elemenata koji se razrađuju kroz sljedeće godine i filmove kao što su *Stakleni ključ* iz 1935., *Bullets or Ballots* i *Okamenjena šuma* iz 1936., preko Langovog filma *Samo jednom se živi (You Only Live Once)* iz 1937. u kojem je već jaka prisutnost noir ugođaja<sup>42</sup>. Sljedeće godine izlazi utjecajan film *Alžir (Algiers)* Johna Cromwella i Langov *Ti i ja (You and Me)*, ali i mnogi drugi, utjecali su na noir stil koji između 1939. i 1940. dobiva svoje prve prave predstavnike.

## 2.2. Početak film noira

Filmovi kraja tridesetih neki autori već svrstavaju u početak "pravog" noir stila. Tako Arthur Lyons tvrdi da su filmovi *Pusti da živimo (Let Us Live)*, *Rio* i *Slijepa ulica (Blind Alley)* iz 1939. prva djela film noira.<sup>43</sup> Prema drugima, kao Spiceru, ključna godina je 1940. pa je za njega prvi noir film Ingsterov *Stranac na trećem katu*<sup>44</sup>. Na taj je film snažno utjecao njemački ekspresionizam pa su tako prisutne i refleksije na *Kabinet doktora Caligarija*, u sceni u kojoj reporter sanja da je na suđenju zbog ubojstva susjeda, a kad se probudi susjeda pronade mrtvog. Vizualna komponenta svjetla i sjene, nejasni o

brisi, misteriozni stranci, paranoja i nevjerica u vlastitu lucidnost samo su neka od obilježja ekspresionizma koja je noir preuzeo i preokrenuo u sebi svojstven element. *Stranger on the Third Floor transforms a routine murder mystery into a powerfully Freudian study of paranoid guilt in which dream and reality become blurred*<sup>45</sup>. Iste je godine izašao film

---

<sup>42</sup> Justice, Christopher: *You Only Live Once* u *Cinémathèque Annotations on Film*, kolovoz 2008. na <http://sensesofcinema.com/2008/cteq/you-only-live-once/>

<sup>43</sup> Lyons, 2000: 35 u Spicer, 2002: 63

<sup>44</sup> Spicer, 2002: 49

<sup>45</sup> Sp

William Wyler, *Pismo*, koje je Nedeljković smjestio u pred-noir ostvarenja, no s malom napomenom. *Uz dovoljno argumenata taj (se) film može naći i na početku klasičnog noir perioda*<sup>46</sup>. Kao najvažniji razlog navodi razlike u temi. *Dok je radnju pre-noar filmova uglavnom bilo teško razlikovati od radnji gangsterskih filmova, u The Letter je ta razlika jasnije definisana jer je u centru interesovanja žena, njena preljuba i sve konsekvence koje iz toga proističu*<sup>47</sup>. Ipak, većina autora smatra da je prvi film noir bio *Malteški sokol* Johna Hustona iz 1941. godine.

---

<sup>46</sup> Nedeljković, 2006: 195

<sup>47</sup> Nedeljković, 2006: 195



### 3. NARACIJA U FILM NOIRU

Jedno od osnovnih obilježja film noira je i specifična naracija koja se odlikuje nelinearnim tokom, čestim ispreplitanjima i flashbackovima, odnosno skokovima u prošlost unutar radnje koja je često komplicirana i čiji je cilj namjerno zbuniti gledatelja. *Noar priče su često zamišljene tako da zbune gledaoca i mnoge od njih nisu hronološki ispričane*<sup>48</sup>, ističe Nedeljković. U noiru nerijetko susrećemo i voice-over, odnosno pripovjedača, koji radnji pristupa kao nizu vlastitih sjećanja. Zato je skok u prošlost jedna od prepoznatljivih odlika noira. Voice-over je pak tehnika koju više koristi klasični noir pa je jedan od primjera i glas ubijenog čovjeka koji ostvaruje funkciju intradijegetičkog pripovjedača<sup>49</sup> iz *Bulevara sumraka (Sunset Boulevard)* iz 1950. godine, ali i *Zbogom ljepotice (Murder, My Sweet)* iz 1944. u kojoj je narator objektivan i govori bez okolišanja. Oni u sadašnjosti opisuju događaje koji su se već dogodili, ali se ponovo izvode pred nama. Staloženost i distanciranost takvih pripovjedača dodatno pridonosi tajnovitoj i mračnoj atmosferi noira i otuđenosti junaka od uobičajene svakodnevice, a u priči su i neizostavan prizvuk ironije i cinizma. *Ponekad njegova priča ima neku vrstu samoterapeutske funkcije, budući da priznaje zločine; ponekad govori s olakšanjem jer se ispleo iz mreže*<sup>50</sup>, piše Nedeljković objašnjavajući motivacijske postupke glavnih junaka. Ovakvoj naraciji doprinosi i skokovitost radnje što se može vidjeti i na primjeru filma *Pismo (The Letter)* iz 1940. koji pripada ranijoj fazi film noira. U početnoj se sceni čuju pucnjevi, nakon čega iz kuće izlazi ranjeni čovjek, a za njim i žena koja u njega nastavlja ispaljivati metke. Nakon toga se radnja nastavlja odvijati u sadašnjosti, međutim narativno nas vraća u prošle događaje, čak i godinama unatrag, iz čega saznajemo u kakvom su odnosu bili žena i muškarac. Nelinearna tehnika bez skokova u prošlost ili pak linearna naracija u kojoj su ti skokovi prisutni, a čak i vraćanje u prošlost unutar takvih skokova što priču dodatno komplicira, samo su neki od vrsta narativnih labirinata u film noiru.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Nedeljković, 2006: 29

<sup>49</sup> Rimmon-Kenan, 1989: 81

<sup>50</sup> Nedeljković, 2006: 30

<sup>51</sup> prema Nedeljković, 2006

## 4. TIPIZACIJA JUNAKA

Nekoliko je tipičnih junaka koji se pojavljuju u noiru. Istražitelji, fatalne žene i žrtve središnji su likovi, od kojih uglavnom samo jedan preuzima glavnu ulogu. Počelo je to još ranim filmovima pa se tako u *Malteškom sokolu* iz 1931. i njegovom kulturnom remakeu iz 1941. nalaze privatni detektivi, žena koja izigrava žrtvu i nekolicina kradljivaca i ubojica. U filmu *Okamenjena šuma (Petrified Forest)* iz 1936. isprepliću se sudbine razočaranog pisca, lijepe djevojke i kriminalaca. U još jednom od ranijih noirova, *Stranac na trećem katu (Stranger on the Third Floor)* iz 1940., glavni je junak novinar kojega iz zamršenog slučaja ubojstva pokušava spasiti zaručnica. Na samome prijelazu iz ranog u klasično razdoblje noira nalazi se film *Pismo* iz 1940. u kojem se lik ubojice i fatalne žene preklapaju, baš kao i u *Malteškom sokolu*. O glavnom liku tako ovisi i kut iz kojeg se promatra zločin, što dalje utječe i na atmosferu. Ako je riječ o detektivu koji rješava slučaj pristup je uglavnom objektivniji, a k tome je i gledatelj uključen u njegovo odgonetanje. Ako je pak film ispričan kroz lik žrtve, njegova atmosfera dobiva subjektivan pristup, osobnu priču ili pak prizvuk ludila.

### 4.1. Tip detektiva

Istražitelj, uglavnom privatni detektiv koji rješava zločin zato što ga je netko, a to je najčešće lijepa žena, unajmio, prva je karika prepoznatljivog noir stila koji nosi podznak detektivskog filma. Tijekom istrage nailazi na prepreke kao što su laži, zavodjenja, mafijaške spletke ili pak policiju koja vjeruje u njegovu krivicu. On je često prevaren već na početku, ali je riječ o nepotkupljivom junaku koji unaprijed smišlja plan kojim će otkriti istinu. Takva je situacija i u *Malteškom sokolu*. Detektiv Spade središnji je lik čiji je zadatak pronaći nestalu ženu, no već u početku zna da mu je klijentica koja ga je u potragu i poslala, lagala. Većina noirova slijedi vizualnu i narativnu strukturu te galeriju likova koju je postavio *Sokol*, a među njima su i kasnije uspješnice poput filmova *Stakleni ključ* iz 1935. i *Zbogom ljepotice* te *Duboki san* kao klasični noirovi. Oni se ističu i kao filmovi s posebno kompliciranom radnjom, a detektive na put prema istini usmjeravaju sitni detalji koje primjećuju. Osim toga, istražitelji mogu biti potpuno staložen i odvojeni od slučaja, dok su u drugima osobno povezani s istragom i ne mogu zadržati potpunu objektivnost. Zanimljiv je primjer toga, kako navodi Nedeljković, i u filmu *Smrt dolazi (D.O.A ili Death on Arrival)* iz 1949., klasičnog razdoblja noira u kojem žrtva traga za vlastitim ubojicom, a osobito u filmu iz 1948., *Veliki*

sat (*The Big Clock*), gdje žrtva traži samoga sebe. Osim toga, istražitelji koji su na taj ili sličan način umiješani u slučaj, imaju složeniji psihološki profil. *Njihova emocionalna nestabilnost daje posebnu snagu tim filmovima (...)*<sup>52</sup>. Oni mogu biti i same žrtve ili pak novinari koja pokušavaju riješiti sudbinu drugih pojednaca. Vidljivo je to u jednom od ranijih predstavnika noira, *Stranac na trećem katu* iz 1940. ili pak *Nazovi Northside 777* (*Call Northside 777*). Još jedna odlika istražitelja film noira, prvenstveno privatnog detektiva, njegove su sarkastične i kratke primjedbe uz koje cijela atmosfera dobiva na dinamici. *Kratke, jetke replike i cinični dijalozi prepuni lascivnih konotacija i crnohumornih, duhovitih opaski postali su jedno od glavnih obeležja noara*<sup>53</sup>, piše Nedeljković. Privatni detektivi, u dugačkim kaputima, sa šeširima, s nekoliko sjena koje ih prate postali su zato i najprepoznatljiviji elementi noira. Oni se temelje na radnjama koje dolaze iz stvarnog svijeta, izvan filmskoga platna, i preuzete su iz policijskih dosjea i medija. Ipak, prisutan lik istražitelja nije nositelj noira, jer ovaj stil može postojati i s njim u pozadini. Primjer za to je jedan od ranijih filmova, *Okamenjena šuma*, koji se prepoznaje kao začetnik noira. U njemu se pojavljuje samo policija i to u tek nekoliko kadrova, no ona je prisutna atmosferom tijekom cijeloga filma jer je jedan od glavnih antijunaka bjegunac. *Jedna od provokativnih ideja noara jeste da se potencijalni kriminalac krije u svakome od nas: priče o privatnim detektivima uglavnom ne dotiču tu složeniju, mračnu i skrivenu stranu sopstvenog Ja, koja je prisutna u noar filmovima čiji glavni junaci nisu privatni detektivi.*<sup>54</sup> U *Okamenjenoj šumi* glavni lik nije niti bjegunac, već propali pisac koji postaje žrtva samome sebi. Slična je situacija i u filmu *Pismo* iz 1940. u kojem su policija i istraga prisutni u pozadini priče o lijepoj Leslie koja je ubila svog ljubavnika i koja je primarni nositelj noir atmosfere.

#### 4.2. Tip žrtve

Žrtva u film noiru često je i glavni junak. Upravo je on ili pak ona glavni osumnjičeni za zločin koji uopće nije počinio, a ponekad su okolnosti nevjerojatne, kao u filmu *Mračni prolaz* (*Dark Passage*) iz 1947. u kojem je junak pogrešno optužen i za drugi zločin i to nakon što je operacijom promijenio lice. Filmovi klasičnog razdoblja ispunjeni su varijacijama na tada već poznatu temu pogrešno okrivljenog, a njezin je početak u ranijim filmovima, kao što je *Malteški sokol*, u kojem policija pretpostavlja da je krivac glavni junak,

---

<sup>52</sup> Nedeljković, 2006: 41

<sup>53</sup> Nedeljković, 2006: 37

<sup>54</sup> Nedeljković, 2006: 38

privatni istražitelj, no puštaju ga da sam otkrije pravog krivca istovremeno čekajući njegov krivi korak.

Osim nedužnog čovjeka ili samoga istražitelja, žrtva može biti sitni kriminalac koji zapravo postaje tragični antijunak. Zbog pogrešnih optužbi on čini još ozbiljnije zločine pa to ambijentu donosi još ironičniji zaplet, kao to je to u filmovima *Rub propasti (Edge of Doom)* i *Mildred Pierce*. Likovi ubrzo postaju paranoični, preispituju sami sebe i postaju uvjereni u vlastitu krivicu. *Jedan o tematskih načina na koji se noar bavi odnosom nevinosti i krivice jeste diskretna sugestija da likovi-žrtve ispaštaju zbog svojih (ne)dela iz prošlosti*<sup>55</sup>. Uglavnom im neobični splet okolnosti stvara prepreke, a žrtve postaju zbog zvijezde pod kojom su rođeni ili pak zbog nekadašnjih negativnih misli ili djela. Takav je slučaj i u ranome noiru iz 1934., *Zločin bez strasti*, u kojem glavni lik, odvjetnik koji se u obrani klijenata svakodnevno služi lažima, spletom okolnosti slučajno ubije ljubavnicu. Namještajući svoj alibi, nije ni svjestan da je ona samo pala u nesvjest pa u navali bijesa ubija svog suparnika i na kraju zbog toga bude kažnjen. Tako je postao žrtva vlastitog ega i svih laži na kojima je gradio karijeru.

Često su junaci samo žrtve osobnih promišljanja o životu, a slučaj je to i s junakom ranog noira, *Okamenjena šuma*, piscem koji traži odgovore na egzistencijalna pitanja. U svojoj potrazi nailazi na ono što je tražio, razlog za život ili smrt, pa u trenutku u kojem je mogao pronaći upravo razlog za život, vlastitom željom odlučuje umrijeti i postaje žrtva svoje želje, kako bi djevojci u koju se zaljubio mogao ostaviti novac od životnog osiguranja. Kasnija noir uspješnica, *Bulevar sumraka*, također prati propalog pisca koji spletom okolnosti dolazi u kuću nekadašnje filmske dive u kojoj je kasnije i ubijen. *Iza naizgled spokojne realnosti, noar otkriva nestabilni svet pun opasnosti*.<sup>56</sup> U noiru svatko može postati slučajan svjedok zločina i nitko nije siguran, jer se u svakom liku, ali i u najmirnijem kutku, može skrivati potencijalna prijetnja. To ujedno stvara atmosferu koja je bliska svakome gledatelju, s kojom se mogu poistovjetiti, jer otkrivaju njihove strahove ili pak težnje i fantazije koje bi ih izdvojile iz mase, pa noir pomoću ovakvih likova stvara uzbudljivu atmosferu.

---

<sup>55</sup> Nedeljković, 2006: 47

<sup>56</sup> Nedeljković, 2006: 51

### 4.3. Tip fatalne žene

Još jedan prepoznatljiv tip noira je fatalna žena. Ona se ponekad nalazi u ulozi žrtve, a najčešće u ulozi ubojice, no u gotovo svakom slučaju ona junake navodi na pogrešan put. Opsesija ženom i zaljubljenost jedan je od nezaobilaznih motiva najvećeg broja noirova. Ono što fatalne žene izdvaja od ostalih njihova je fizička privlačnost koju prati i inteligencija. Ipak, one su prije svega svjesne svoje moći i cilj im je zavodljivim ponašanjem postići svoje zamisli. *Many commentators have noted how the fatale as spider-woman combines physical seductiveness with lethal ambition: a drive for personal independence within which the man is no longer a romantic object of desire. As Janey Place argues, "what she's after is not the man. He's another tool. What she's after is something for herself" (in Horowitz, Film Noir, 1994)*<sup>57</sup>, piše Walker-Morrisson o demonizaciji fatalnih žena noira. One vizualno dominiraju scenama, a narativno su uvijek u mogućnosti okrenuti priču u svoju korist. Fatalne se žene mogu pronaći u gotovo svakom uratku, od kojih su najpoznatiji oni klasičnog razdoblja poput filmova *Dvostruka obmana*, *Laura*, *Žena u izlogu*, *Poštar uvijek zvoni dvaput*, *Dama iz Šangaja* (*The Lady from Shanghai*), *Gilda* i mnogi drugi. U ovom razdoblju pak, te žene imaju i fatalan kraj, ili umiru ili pak završavaju u zatvoru. Motiv i uloga fatalnih žena poznati su još iz ranijih filmova, prije noir stila, kroz koje su njihove uloge u radnjama noira postajale sve čvršće. Još u prvome pred-noir ostvarenju iz 1927. pod imenom *Podzemlje* pojavljuje se fatalna žena "Feathers" McCoy. Ona je djevojka gangstera Weedsa koji spašava i sprijateljuje se s bivšim odvjetnikom Wenselom. Problem nastaje kad se Wensel zalubi u "Feathers". U međuvremenu je gangster zatvoren zbog ubojstva poslovnog suparnika pa se ljubavnici nađu u dilemi hoće li ga spasiti ili zajedno pobjeći. Iako je ovaj film često na listi ranih gangsterskih filmova, noir stil naslućuje se već i zbog elementa fatalne žene koja je uzrok razdvajanja dvojice neobičnih partnera. Važno je i napomenuti da se ljubav u film noiru ne nalazi u romantičnom kontekstu, već je riječ o fatalnoj privlačnosti, opsesiji i patološkom stanju. *Njihova žudnja podstiče patologiju, vodi ih u bolesnu ljubomoru, posesivnost i, konačno, u zločin*<sup>58</sup>. Takva luda ljubav potiče na ubojstvo, a ta je tema razrađena u filmu *Pismo*.

---

<sup>57</sup> Walker-Morrison, 2015: 25

<sup>58</sup> Nedeljković, 2006: 56

#### 4.4. Tip psihopatske ličnosti

Ovaj prepoznatljiv tip u galeriji likova noira može se pronaći u likovima istražitelja, ali i fatalnih žena. *Opsednuti ljubavnici, muškarci i žene, teže apsolutnoj kontroli nad predmetom svoje strasti*<sup>59</sup>. Filmovi *Laura*, *Prepustite je nebu (Leave her to Heaven)* i *Ljudska žudnja (Human Desire)* samo su neki od filmova klasičnog perioda u kojima se nalaze posesivne i ljubomorne žene, a isto vrijedi i za muškarce kao u Renoirovom filmu *Žena na obali (The Woman on the Beach)* u kojem se odvija ljubavni trokut slijepog slikara, njegove supruge i oficira. Osim toga, ovakvi su likovi nerijetko progonjeni prošlošću, kao u filmu *Dead Reckoning*, ili je pak dvoboj karaktera prikazan kroz likove dviju sestara, kao u *Tamnom ogledalu (Black Mirror)*. Ipak, podijeljena ličnost jedna od zastupljenijih tema film noira pa se susreću u Hitchcockovim filmovima, poput ranijeg noira *Sjenka sumnje (The Shadow of a Doubt)* iz 1943. godine ili pak kasnijim ostvarenjima, kao u filmu *Crossfire* i *Bulevar sumraka*. Psihologija ovakvih junaka poprilično je složena pa se ni u jednom od ranijih filmova nije mogla dovoljno obuhvatiti i analizirati, ali upravo to film noir čini još zanimljivijim i misterioznijim. *I upravo zahvaljujući toj misterioznosti likova koja prevazilazi okvire psihijatrijskih dijagnoza, ovi filmovi izazivaju tako snažan utjecaj - oni u toliko uverljivi da mi prosto osećamo blizinu zla koje se nalazi s one strane razuma*<sup>60</sup>. Izdvajanje pojedinca iz mase, bilo da je riječ o neobičnim ličnostima ili društveno neprilagođenim junacima, ono je što je noir učinilo toliko privlačnim i intrigantnim.

---

<sup>59</sup> Nedeljković, 2006: 58,

<sup>60</sup> Nedeljković, 2006: 64

## 5. VIZUALNI STIL

Film noir prepoznatljiv je zbog svoje specifične vizualne tehnike. Ona ne odudara puno od zadanog obrasca ni u svojim varijacijama, pa su vizuali noira uvijek unutar uskih granica. *Asimetrija, neobični uglovi snimanja i vertikalne podele kadra značajni su elementi vizuelne kompozicije noar trilera: prostor je iseckan, čini se da je preblizu likova jer se oblici stapaju tik iznad njihovih glava, pritiskajući ih ka dnu ekrana. Razlomljenost slika pospešuje dezintegraciju karaktera*<sup>61</sup>. Na film noir vizualno su utjecale i fotografije Arthura Felliga (Weegeija) skupljene u knjizi *Naked City* objavljenoj 1945. godine. Prvenstveno se njihov utjecaj vidi u filmu *Goli grad (The Naked City)* iz 1948. , ali i u *Dvostrukoj obmani* iz 1936. i to u upotrebi osvjetljenja. *Similarly, Weegee's photographic work, published in various tabloids throughout the 1930s, presents an aesthetic of high-contrast, low-key lighting, mirroring the approach by many noir cinematographers in the 1940s and 1950s*<sup>62</sup>. Tako noir osim crno-bijela tehnika, naglašeno koristi sjene koje su postale njegov neodvojiv dio. Slike gradova i njegovih ulica uz tek nekoliko manjih izvora svjetlosti i tajnovite sjene na pločniku dio su njegove dugačke tradicije koja je, kao što je spomenuto, početke pronašla još u njemačkom ekspresionizmu. Radnja se u noiru uglavnom odvija u vrijeme noći gdje *svetlosti i senke metropola predstavljaju uobičajeni chiaroscuro dekor i scenografiju klasičnog noara*<sup>63</sup>. Dramatični prizori žrtvi, fatalnih žena spremnih na osvetu dok im lice skriva sjena ili pak detektiva čiji dugačak kaput i šešir stvaraju sjenu na tamnoj ulici dobro su poznati vizuali koji naglašavaju tjeskobnu atmosferu koja proizlazi iz stvarnih okolnosti. Upravo je osvjetljenje jedna od važnijih odlika noira. Preuzeto iz njemačkog ekspresionizma, kontrast svjetla i tame te sjene na čistim pozadinama stvaraju mistične i prijeteće odraze likova koji kao da su zatvoreni u nekom fizičkom ili psihološkom krugu. Sjene su ponekad podsjećaju na zatvorske rešetke pa stvaraju osjećaj bespomoćnosti ili pak najavljuju sudbinu junaka. Jedno od važnijih elemenata osvjetljenja su i dijagonalno i bočno svjetlo<sup>64</sup>. Takva svjetla sijeku cijeli ili samo dio kadra i gotovo uvijek imaju funkciju odvajanja likova ili prostora u kadru. Bočna pak svjetla koriste se za osvjetljavanje lica i isticanje karaktera junaka ili pak njegova tajnovitost, osobito kad preko lica padaju sjenke. Kontrasti svjetla i tame posebno se koriste u najnapetijim scenama u kojima izvire opasnost.

---

<sup>61</sup> Nedeljković, 2006: 78

<sup>62</sup> Bordino, 2017: 22

<sup>63</sup> Nedeljković, 2006: 73

<sup>64</sup> prema Nedeljković: 2006: 79

Pokret kamere također je specifičan. Vožnjom, ali i krupnim planovima postiže se stvaranje napetosti što za noir od posebne važnosti. Osim toga, za noir su uobičajeni i nobični rakursi. *Ekstremni krupni planovi, ekstremni donji rakursi koji deformišu ljudsko lice i figuru, ekstremni gornji rakursi i iskošeni, dekomponovani kadrovi, ponavljaju se sa gotovo opsesivnom učestalošću*<sup>65</sup>, piše Nedeljković. Upravo takvi kutovi postavljaju se s ciljem postizanja ambijenta propadanja, kroz gornji rakurs, postavljajući gledatelja u superiorniji položaj, u poziciju u kojoj zna kakva je sudbina junaka. Sve ove komponente čine vizualni stil noira prepoznatljivim kroz povijest filma, a ujedno su i inspiracija za kasnije reference filmskih uradaka.

---

<sup>65</sup> Nedeljković, 2006: 78



## 6. AMBIJENT FILM NOIRA

Filmovi noir stila smješteni su na simbolične lokacije, u gradske skućene prostore koji uglavnom izgledaju oronulo ili pak u vелеbne vile ispunjene luksuzom, a sve kako bi se uskladilo s karakterom junaka koji se u njima nalaze. Upravo se na takvim lokacijama, i uz osvjetljenje koje se igrama sjenama, nalaze savršene podloge za situacije slične snu. Granica jave i sna koja se provlači kroz noir ostvarenja stvarazagonetnu i uzbuđljivu atmosferu. (...) *zatvoreni i skućeni, ovi prostori svojom klaustrofobičnošću sugerišu beznadežnost realnog ili psihološkog oslobođanja noar junaka*<sup>66</sup>. U *Malteškom sokolu* iz 1931. izmjenjuju se ured privatnog istražitelja, Sama Spadea, njegova soba, hotelska soba u kojoj boravi klijentica i slični prostori interijera, uz tek nekoliko scena koje prikazuju ulicu i luku. Njegova verzija iz 1941. još je tjeskobnija jer je i veći naglasak na sjeni, a prostori se uglavnom ponavljaju. Radnja *Okamenjene šume* iz 1936. odvija se u malenoj benzinskoj postaji i zalogajnici usred pustinje, na izoliranom mjestu daleko od prave civilizacije. Ipak, prostor je uobičajen pa je još veći naglasak na mogućnosti da svatko može postati žrtva kriminala ili pak sudbine. Ipak, noir u nekim filmovima koristi i u Singapuru, na plantaži kaučuka, u raskošnom interijeru koji je kontrast zločinu koji je počinila upraviteljeva žena. Uz igru sjenki, plantaža, tajanstvena žena i kineska četvrt stvaraju zagonetnu atmosferu koja je još privlačnija zahvaljujući lokaciji toliko udaljenoj od američkog društva. Još neke tipične prostore koristi i film *Unajmljeni ubojica* iz 1942. pa se tako izmjenjuju barovi, kupe vlaka, željeznička postaja i napuštena skladišta. Izmjene stvarnih gradskih lokacija i stilističkih interijera u kojima junak traži utočište čine ovaj film još uzbuđljivijim. Uski prolazi i mračni kutovi, tvornički strojevi i zvuk željeznice podsjećaju da je grad opasno mjesto. *The noir city has a fundamental ambivalence, dangerous, violent, squalid and corrupt but also exciting and sophisticated, the place of opportunity and conspicuous consumption*<sup>67</sup>. Tako se stvara kontrast između lokacija, ali i junaka koji usred gradskog betona lako padaju u moralne zamke.

---

<sup>66</sup> Nedeljković, 2006: 69

<sup>67</sup> Krutnik, 1997: 83-109 u Spicer, 2002: 67

## 7. MJESTO RADNJE

### 7.1. Grad

Radnja većine ostvarenja film noira odvija se u gradu jer ta lokacija potencijalno opasna i prijeteca. Ona ugrožava junake i čini savršenu podlogu za film ispunjen mračnom atmosferom. *Grad diktira brz, iscrpljujuć ritam, tako da je radnja dinamična, ponekad čak frenetična*<sup>68</sup>, piše Nedeljković. Međutim, grad u scenama različito predstavljen. U nekima je riječ o stvarnim lokacijama, dok se u drugima stilizira u studiju, kao u filmu *Žena u izlogu*. Neki od tipičnih gradskih prostora koji se mogu stilistički dotjerati u studiju su noćni klubovi, hoteli, policijske sobe, barovi i skladišta, gotovo klautrofobične prostorije koje su u skladu s opasnim aktivnostima koje se tamo odvijaju. Potkupljivanja, obračuni, zamke i nevjere smještaju se tako na rub grada, u sivu zonu iz kojih nerijetko dolaze i sami junaci. *Grad uvek učestvuje u radnji, komentariše likove, obezbeđuje atmosferu i tenziju*<sup>69</sup>. U filmu *Opsjednuta (Possessed)* iz 1947. početne scene prikazuju prazne gradske ulice, dok se sjene ocrtavaju na licu junakinje i podsjećaju na snovito okruženje u kojem grad postaje mjesto radnje njezine noćne more. Upravo takav početak filmova postavlja okvir koji upućuje da će se radnja ili zločin dogoditi u urbanom središtu i da je usred kriminala teško zadržati čist obraz. *Najčešća slika grada u noaru jeste slika mračne gradske ulice posle večernje kiše, sa tamnim asfaltom koji reflektuje svetlost neonskih reklama i uličnih svetiljki*<sup>70</sup>. Čovjek koji se nađe na takvoj lokaciji može biti privatni detektiv, koji se poušava izvući iz gradskog mraka, dok mu taj mrak istovremeno daje posao, kriminalci i njihove žrtve te fatalne žene koje pokušavaju za sebe izvući ono najbolje. Svakom je od tih junaka gradski eksterijer dom. *The noir city is symbolically homeless, it denizens act out their lives in public spaces...*<sup>71</sup>. Fokus se kroz djela film noira tako proteže s organiziranog kriminala preko izgubljenog individualca ponovo na korupciju koja prijeti obiteljima predgrađa, čemu se više posvećuje klasični noir pedesetih.

---

<sup>68</sup> Nedeljković, 2006: 24

<sup>69</sup> Nedeljković, 2006: 70

<sup>70</sup> Nedeljković, 2006: 72

<sup>71</sup> Spicer, 2002: 67

## 7.2 Ruralna područja

Prostor koji nije gradski u film noiru se rijetko susreće. Ipak, u onim trenucima kad se prikazuju vrha im je dočarati bijeg glavnih junaka iz njihove svakodnevice.<sup>72</sup> Tako se ruralna područja u filmovima mogu shvatiti i kao ideali kojima teže, a osim toga se postavljaju i kao kontrast s gradskim životom kojim vladaju kriminal i zločin. Takva se tema ponavlja u filmovima kao što je *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*) iz 1950. ili pak *Na opasnom tlu* (*On Dangerous Ground*) snimljen godinu dana kasnije. S druge pak strane postoje oni filmovi koji mentalitet grada samo premiještaju u takvu ruralnu sredinu, kao što je u filmu *Poštar uvijek zvoni dvaput* (*The Postman Always Rings Twice*) iz 1946. Prisutno je to i u ranijim ostvarenjima, kao u filmu *Okamenjena šuma*. Na benzinsku postaju usred pustinje dolaze kriminalci u bijegu od policije, a susreću se s nekolicinom lokalaca i propalim piscem koji je kroz pustinju krenuo kako bi pronašao smisao života. Daleko od gradskih ulica, u pustinjskom krajoliku Arizone svi oni pronalaze odgovore, baš kao i mlada Gabrielle. Kroz njezin se pak lik pokazuje drugačiji kontrast, mlada djevojka koja odrasta usred idilične atmosfere koja ju potiče na slikanje i u njoj budi ljubav prema poeziji, zapravo želi otići u gradove Francuske. Ipak, upravo na njoj tako mrskoj lokaciji i ona pronalazi dugo traženu ljubav. U kasnijem pak ostvarenju, u filmu *Pismo* radnja se odvija na udaljenoj plantaži. Idiličan krajolik tako je od samoga početka suprotstavljen s teškim životom radnika s jedne strane i ozbiljnog zločina koji počinu glavna junakinja. Nekim pak filmovima ruralna okolina odgovara jer čine romantičnu pozadinu kao u filmu *Oni žive noću* (*They Live by Night*) u kojem su junaci zaljubljeni bjegunci.

---

<sup>72</sup> prema Nedeljković, 2006: 76

## 8. ANALIZA I INTERPRETACIJA

### 8.1 Malteški sokol

Prema mnogim autorima<sup>73</sup>, tako i prema Nedeljkoviću, klasični noir počinje filmom *Malteški sokol* iz 1941. godine. Film je temeljen na kratkoj priči Dashiella Hammeta iz 1929. godine u kojoj privatnom detektivu Samu Spadeu u ured dolazi gospođica Wonderly koja traži od njega da pronade njezinu nestalu sestru i tvrdi da je u društvu opasnog čovjeka, Thursbyja. Spadeov partner Archer preuzima slučaj, no i on i Thursby budu ubijeni. Wonderly, pravim imenom Brigid O'Shaughnessy, priznaje da su ona i Thursby bili umiješani u krađu zlatnog kipa sokola, a pomagala su im još dvojica partnera. Upravo oni Spadeu nude velik iznos ako locira izgubljen kipić. Nakon što je uspio, svi otkrivaju je ipak riječ o lažnom sokolu, a istovremeno se razotkriva i da je O'Shaughnessy ubila Spadeovog partnera, Archera, pa je on predaje policiji. Prva je adaptacija ove priče bila snimljena 1931. godine u režiji Roya Del Rutha, a ispunjena je elementima koje prethode i kasnije uspostavljaju stil noira. Spade, kojeg je utjelovio Ricardo Cortez, uživa u ženskom društvu, na što nas navode i prve scene filma u kojima žena namješta čarape nakon izlaska iz njegove radne sobe na kojoj je znak *Ne smetaj*. Osim toga, njegova je ljubavnica i supruga njegovoga partnera Archera. Upravo zato on pada i na fatalnu ženu, O'Shaughnessy. On se također koristi i humorom te sarkazmom što je još jedna od kasnijih odlika likova detektiva koju će usavršiti Humphrey Bogart u liku Spadea u *Malteškom sokolu* iz 1941. godine.

Između ovih dvaju uradaka prisutno je još razlika. *Malteški sokol* iz 1931. poletnija je verzija, manje tajnovita i intrigantna nego što je to kasnija verzija. Bebe Daniels koja glumi O'Shaughnessy nema fatalnu čvrstoću i ne odaje dojam kao da nešto skriva kao što je to u liku koji kasnije utjelovljuje Mary Astor. Dijalozi se ne izmjenjuju tako brzo i odrešito kao što je to u kasnijoj verziji u kojoj je noir već dobio svoj prepoznatljiv tok. Osim toga, u ranijoj se verziji dodaju neki detalji kojih nema u knjizi, pa je tako Spade pronašao očevica Archerovoga ubojstva čim je došao na mjesto zločina i izostaje detektivsko povezivanje i zaključivanje koje film noir čini intrigantnim i koje je prisutno u filmu Johna Hustona iz 1941. godine. *Odabравši za ekranizaciju dotad dvaput adaptiran roman D. Hammetta, Huston je na film transponirao svijet tzv. tvrdokuhanog (hardboiled) kriminalističkog romana, dakle mnogo mračniju i ciničniju sliku američkog društva od one uobičajene u*

---

<sup>73</sup> u Nedeljković, 2006: 196

holivudskom filmu 1930-ih, te time bitno revitalizirao žanr kriminalističkog filma.<sup>74</sup> Osim toga, 1931. godina još je bila u eri u kojoj su od filma očekivalo da ima sretan kraj<sup>75</sup> pa tako Spade posjećuje O'Shaughnessy u zatvoru i zahtijeva od nadležnih da ugone njezinim željama i stave ih na njegov račun. Kasnija verzija je zato fatalnija : O'Shaughnessy s policijom odlazi u zatvor, ulazi u dizalo, sjene rešetki padaju joj na lice, a junak pak ostaje usamljen. Likovi su višeslojnog karaktera i time bogatiji, što u konačnici znači da i njihova motivacija izvire iz zamršenih promišljanja. U verziji iz 1941. je osim toga i cjelokupan dijalog razrađeniji, a neke replike postaju gotovo ikonične<sup>76</sup>. One likove čine zanimljivijima i višeslojnijima, a tako i tajanstvenu O'Shaughnessy koja govori da više ne zna što je istina, a što laž i u ovome filmu dobiva enigmatičan karakter. Svi dijalozi u centar stavljaju upravo Malteškog sokola za koji Spade konačno kaže kako je to *stvar od koje su načinjeni snovi*<sup>77</sup>. Spade, unatoč ljubavi, prepušta O'Shaughnessy pravdi i odlazi bez obećanja, zaključava njihov rastanak koristeći analitički um, brojke i činjenice koje su za i protiv, bez uplitanja previše osjećaja. Sam: *Maybe you love me and maybe I love you*. Brigit: *You know whether you love me or not*. Sam: *Maybe I do. I'll have some rotten nights after I've sent you over, but that will pass*. Ovaj film tako postaje među prvim pravim noir ostvarenjima u povijesti, a uključuje brojne prepoznatljive elemente. *It has the dark city landscape, the many scenes at night, the hero who himself is significantly tainted by the murkiness of the urban environment, the femme fatale, the feeling that we are learning a disturbing truth about humanity and its propensity for crime, and the devastating ending*<sup>78</sup>, piše Kozak. Između ove dvije verzije nalazi se još jedna, *Sotona upoznaje damu*, iz 1936. godine u žanru detektivskog filma, no ona se tada, a ni danas ne izdvaja kao vrijedno ostvarenje. Međutim, kao čvrsti predstavnik stil noira, *Malteški sokol* iz 1941. slavi uspjeh i do danas ostaje jedno od najpoznatijih, a za mnoge i jedno od najboljih ostvarenja film noira.

---

<sup>74</sup> Filmski leksikon Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža

<sup>75</sup> prema Kozak, 2017

<sup>76</sup> prema Kozak, 2017

<sup>77</sup> Shakespeare, William, *Oluja*

<sup>78</sup> Kozak, 2017 na <https://www.kozakclassiccinema.com/the-maltese-falcon-three-versions-1931-1941/>

## 8.2. Okamenjena šuma

Film iz 1936., *Okamenjena šuma* (*The Petrified Forest*) rani je noir film koji se nalazi na granici s gangsterskim. U pozadini je filma pustinja Arizone kojom luta propali pisac Alan Squier koji dolazi do osamljene benzinske postaje gdje sreće mladu konobaricu Gabrielle, koja živi s ocem i djedom. Uskoro uspavanu atmosferu prekidaju slučajni prolaznici koji ga povezu prema obali, tada sreću i kriminalce koji svoje utočište potraže baš na postaji. U ulozi taoca otkriva se i karakter junaka, pa tako i pisca koji odluči umrijeti kako bi mladoj djevojci u koju se zaljubio ostavio svoj novac i kako bi ona mogla započeti novi život izvan sredine u kojoj živi. Velik dio radnje vrti neizravno se vrti oko gangsterskog šefa, Dukea Manteeja, kojeg je utjelovio Bogart. Upravo su zbog takve opasne situacije u kojoj su se našli, junaci počeli otkrivati svoje priče, skrivene namjere i želje. Iz toga je proizašla dinamika filma koji počinje, ali i završava kao ljubavna drama. Ipak, naglašena gangsterska strana, strah, neizvjesnost i nemir koji iz toga proizlazi, zajedno s lokacijom u izoliranom pustinjском području, čini ovaj film jednim od preteča noira. Iako nema privatnih detektiva, likovi istražitelja prisutni su u potrazi za zločincima. Nema niti fatalne žene, barem ne karaktera kakv bismo očekivali, ali Bette Davis, koja je utjelovila mladu djevojku, ipak je bila fatalna za Alana (Leslieja Howarda). Osim toga, *Okamenjena šuma* bavi se tada aktualnim temama, kao što su Velika depresija, ali s druge strane kroz likove i dijaloge prikazana je univerzalna tema, a to su potraga za identitetom i smislom života<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> prema O'Brian, 2012

### 8.3. Pismo

Melodramski film noir Williama Wylera u središte pozornosti stavlja ženu, Leslie Crosbie. Ona je ubojica svoga ljubavnika, odnosno prijatelja kako to isprva navodi. Njihov stvaran odnos saznaje se tijekom filma u kojem se ona i njezin odvjetnik pokušavaju izvući iz kazne za ubojstvo. Ovo je filmsko ostvarenje nerijetko smješteno na sami rub ranoga i klasičnog razdoblja noira<sup>80</sup>. *Dok je radnju pre-noir filmova uglavnom bilo teško razlikovati od radnji gangsterskih filmova, u The Letter je ta razlika jasnije definisana jer je u centru interesovanja žena, njena preljuba i sve konsekvence koje iz toga proističu*<sup>81</sup>. Prva scena filma počinje kretanjem kamere preko radnika na plantaži na kojoj je radnja smještena i zaustavlja se na velikim stepenicama koje vode do ulaza u vilu. Iz nje se čuje pucanj, nakon čega izlazi ranjeni čovjek, a za njim žena koja nastavlja u njega ispaljivati metke. Ta početna scena, u kojoj pucnjevi uznemiruju idiličnu prirodu Singapura i stvaraju uzbunu i prijetnju mirnome životu, najavljuje i tajanstvenu atmosferu filma. Leslie naređuje radniku da pozove njezinoga supruga i okružnog tužioca rekavši mu da se dogodila nesreća. Ipak, postavlja se pitanje *zašto* koje se nastavlja provlačiti kroz cijeli film. Njezino bezizražajno lice u trenutku pucanja u kontrastu je sa sljedećom scenom u kojoj shrvano svojim najbližima priča o nedavnim događajima u koje još uvijek ne vjeruje.

Osim vizuala, svjetla, spomenutih dijagonalnih sjena, dekora i okoline, osnovni element noira već je prisutan u prvoj sceni, a to je fatalna Leslie. U ovome se filmu prikazuje koliku moć ima fatalna žena, osobito kad je riječ o osveti. Osim toga, radnja se u potpunosti okreće oko nje i njezinog (ne)djela. Njezin je suprug uvjeren u njezinu nevinost i samoobranu, dok je pak njezin odvjetnik, koji je u ulozi istražitelja, suočava je s novim dokazima, pismom koje potvrđuje da je s ubijenim bila u kompromitirajućem odnosu. Iako njemu priznaje svoju aferu, ona do samoga kraja, uz njegovu pomoć, to skriva od supruga. Ipak, u posljednjoj mu sceni priznaje izgovarajući da je voljela samo čovjeka kojeg je ubila. U melodramatičnu priču upletena je i tajanstvena žena koja je prikazana kroz smjene svjetla i sjene, a u priču se upliće preko svojega predstavnika. Do susreta dviju žena vizuali su napeti, a pismo koje joj tajanstvena žena, supruga Leslienog ljubavnika, predaje ključ je Lesliena spasenja. Mračna atmosfera naglašena je mistikom i neredom koji proizlaze iz kineske četvrti i junakinji dodatno proizvode dojam nelagode, baš kao i žena koja ne priča njezin jezik i koja vrlo malo govori. Osim dramatične priče koju je Leslie ispričala prisjećajući se ubojstva, njezine fatalne

---

<sup>80</sup> prema Nedeljković, 2006: 195

<sup>81</sup> Nedeljković, 2006: 195

uloge za čak dvojicu muškaraca, i prisutnosti žene koja uvijek dolazi iz sjene, noir stilu pridonosi još nekoliko detalja. Jedan od tih je i kamera koja često prikazuje subjektivne kadrove koji dodatno naglašavaju napetu atmosferu<sup>82</sup>.

Kraj filma također je element noira jer ponovo završava misterioznim ubojstvom. *Ironičan kraj tipičan je za noir klasičnog perioda i predstavlja važan razlog zbog kojeg ovaj film možemo smatrati i klasičnim noir ostvarenjem*<sup>83</sup>. Leslie naime nije kažnjena za svoje (ne)djelo pa pravdu u svoje ruke uzima pokojnikova supruga, druga prevarena žena. Leslie njezine misli i kajanje vuku u mračno dvorište, nakon što je na terasi ugledala nož, prema Mjesecu kao jedinom pravom svjedoku preljuba i zločina, i kao da zna što je čeka, Leslie prihvaća svoju sudbinu. Žena je bode nožem i bježi s pomoćnikom, ali ih na putu zaustavlja policija. Ipak, ne znajući što se dogodilo, puštaju ih dalje pa tako gledatelju nije poznata Lesliena sudbina. Pretpostavka je da je ovim putem osvećen pokojnik i da je Leslie stigla kazna, pa se u ponavljanju radnje i motiva, varijacije na temu, tajnovita atmosfera nastavlja.

---

<sup>82</sup> prema *Filmsite Movie Review* na <http://www.filmsite.org/lett.html>

<sup>83</sup> Nedeljković, 2006: 196



#### 8.4. Unajmljeni ubojica

Raven, kojeg je utjelovio Alan Ladd, je profesionalni ubojica kojeg unajmljuje Gates da ubije policijskog doušnika, a nakon obavljenog posla isplaćuje mu obilježen novac kako bi ga se riješio. Raven otkriva da mu je smješteno pa vlakom kreće prema Gatesovom nadređenom. Međutim, u vlaku upoznaje Ellenn Graham, koju je utjelovila Veronica Lake, koja ga prati i zapravo pokazuje razumijevanje za njegovo ponašanje. Tijekom potjere njih se dvoje zbliže, međutim detektiv Crane, istovremeno Ellenin zaručnik, ubije Ravena koji umire bez gorčine znajući da je pomogao Ellen. *Unajmljeni ubojica (This Gun for Hire)* spada u najznačajnije rane noir filmove, piše Nedeljković. Film Franka Tuttlea iz 1942. godine, zakoračivši u klasično razdoblje noira, ali s već poznatim elementima i motivima, jedan je od prepoznatljivih filmova ranoga noira stila. Unajmljeni ubojica, detektivi, policija, potjera, skrivanje, kriminal, fatalna žena i konačna "pravda" koja stiže glavnoga negativca samo su neki od njih. Ipak, prema tom istom negativcu i kriminalcu, zahvaljujući njegovoj priči i ženi koja ga razumije, gledatelj razvije i simpatiju pa tako noir vrši još jedan svoj cilj koji zapravo u ranome razdoblju nije uspio dovoljno razraditi, a to je višeslojnost likova. Upravo takvi likovi, tajanstvene prošlosti i zanimljivog karaktera važni su za noir stil. Autodesktruktivnost glavnoga (anti)junaka ovoga filma glavna je tema koja je *razvijena (...) ovde više nego u bilo kom prethodnom filmu, i kasnije, sa sazrevanjem noara, postaće jedna od njegovih karakteristika*<sup>84</sup>. Uz to, ovo se ostvarenje bavi i tada aktualnom tematikom koja je bila uzok sveopće dekadencije, a to je tadašnji kapitalizam, odnosno moć velikih kemijskih korporacija nad malim čovjekom i njihova suradnja sa stranim špijunima pod vladajućom atmosferom Drugoga svjetskog rata.

---

<sup>84</sup> Nedeljković, 2006: 373

## ZAKLJUČAK

Povijest film noira počela je još prvim literarnim predlošcima koji su uključivali detektive i kriminalističke priče. Koristeći elemente najsnažnijih europskih filmskih pravaca, poput njemačkoga ekspresionizma, talijanskog neorealizma, francuskoga poetskog realizma i gangsterskog filma, film noir postaje posebna tvorevina. Zbog velike sličnosti s drugim žanrovima i otpora žanrovskom filmu koji je i razlog njegovoga nastanka, teško se može reći da je film noir poseban žanr. Ipak, on je poseban stil koji je specifičan zbog nekoliko najvažnijih elemenata. Melodramski i tajanstveni ugođaj, praćen kriminalnim radnjama, potjerama i enigmatičnim likovima, naglašeniji je zbog opće dekadencije koja se provlači kroz uratke noira. U njegovim počecima naslućuju se vizuali posebnog osvjetljenja i korištenja sjena, narativni stil koji unosi dinamiku i brze izmjene replika, što detektivima ostavlja prostora za sarkastične primjedbe. U film noiru ističu se fatalne žene koje nerijetko budu okosnica svih događanja ili su pak neizostavna pratnja glavnim junacima djelujući iz sjene. Smješten među gradskim ulicama, napuštenim i prostranim ili pak skučenim interijerima, cilj je noir filma stvoriti atmosferu straha, neizvjesnosti i propadanja junaka ili cijeloga društva. Iako je rani i klasični stil teško jasno odvojiti, 1941. godina postavlja se kao zamišljena granica. Klasično je razdoblje tako počelo između filmova kao što su *Malteški sokol*, *Pismo* i *Unajmljeni ubojica*. Dok mnogi autori zbog prepoznatljivih elemenata i opće atmosfere te stila koji vlada *Malteškim sokolom* iz 1941. upravo ovo djelo postavljaju kao granicu dvaju razdoblja, za druge je ona još uvijek nejasna, baš kao i njezino konačno žanrovsko opredjeljenje. Ipak, stil noir filma neupitno je postao i ostao jedno od najprepoznatljivijih usmjerenja, možda i više od svojih prethodnika. On i u današnje vrijeme, uz varijacije i nove elemente ostaje vjeran svojem osnovnom određenju, mračnoj atmosferi koja ga zaokuplja i prema kojoj je ovaj stil i dobio svoje slavno ime.

## LITERATURA

- Bordino, Alex W. (2017): Tabloids, Film Noir, and the Fragmentation of Form and Character in *Double Indemnity* and *The Naked City*, *The Journal of Film and Visual Narration*, Vol. 2, No. 1, str. 22-37
- Brlek, Tomislav (2008): *Kabinet doktora Caligarija* u *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža na Brlek, Tomislav: *Kabinet doktora Caligarija* u *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2008. na <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=756> pregledano 28.6.2018.
- Brockmann, Stephen (2010): *A critical history of German film*, Rochester, New York, Camden House
- Crewe, David (2016): Cherchez la Femme, *Screen Education*, No. 80, str. 16-25
- *Filmski leksikon* u *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, na <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=472>, pregledano 29.6.2018.
- Filmsite Movie Review - written and edited by Tim Dirks, *The Greatest Films*, na <http://www.filmsite.org/>, pregledano 1.7.2018.
- Justice, Christopher (2008): *You Only Live Once*, *Cinémathèque Annotations on Film*, na <http://sensesofcinema.com/2008/cteq/you-only-live-once/>, pregledano 28.6.2018.
- Kozak, Erin Elisavet (2017): *The Maltese Falcon (Three Versions, 1931 - 1941)*, na <https://www.kozaksclassiccinema.com/the-maltese-falcon-three-versions-1931-1941/>, pregledano 1.7.2018.
- Latham, Brandon (2016): Cobblestones and Doppelgängers: How Gothic Literature Contributed to the Dawn of Film Noir, *Film Matters*, Vol. 7 Issue 2, str. 17-21
- Lewis, Jon (2008): *American film - A history*; New York i London, W. W. Norton & Company
- Nedeljković, Miša (2006): *Američki noir film*, Beograd, Hinaki
- O'Brian, Bennett (2012) : *Review: The Petrified Forest (1936)* na <http://prettycleverfilms.com/movie-reviews/talkies/review-the-petrified-forest-1936/#.W0RfytUzbGg>, pregledano 1.7.2018.
- Palmer, R. Barton (1994): *Hollywood's dark cinema - The American film noir*; New York, Macmillan Publishing Company

- Peterlić, Ante (2002): *Fritz Lang: M u Studije o devet filmova*, Zagreb, Hrvatski filmski savez
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1989) : *Naracija: Razine i glasovi*, Osijek, Izdavački centar Revija
- Sonnet, Esther (2011): Why Film Noir? Hollywood, Adaptation, and Women's Writing in the 1940s and 1950s, *Adaptation*, Vol.4, No.1, str 1-13
- Spicer, Andrew (2002): *Film noir*, Pearson Education Limited
- Tomljanović I: *Malteški sokol*, *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža na <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1007>, pregledano 1.7.2018.
- Walker-Morrison, Deborah (2015): Sex Ratio, Socio-Sexuality, and the Emergence of the Femme Fatale in Classic French and American Film Noir, *Film and History*, 45.1., University of Auckland, str. 25-37